

Cuadernos de Lingüística Hispánica n°. 24  
ISSN 0121-053X • ISSN en línea 2346-1829  
Julio-Diciembre 2014, pp. 43-60

## **“La araña que el idioma daña”. Formas de lo risible en la lírica de *Calle 13*\***

ALDER LUIS PÉREZ CÓRDOBA\*\*

[alderluisperezcordoba@gmail.com](mailto:alderluisperezcordoba@gmail.com)

VÍCTOR ALFONSO MORENO PINEDA\*\*\*

[victorabaeterno@gmail.com](mailto:victorabaeterno@gmail.com)

Recepción: 23 de enero de 2014

Aprobación: 12 de marzo de 2014

**Cómo citar este artículo:** Pérez Córdoba, A., & Moreno Pineda, V. (2014). “La araña que el idioma daña”. Formas de lo risible en la lírica de *Calle 13*. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 24, 43-60. Tunja: Uptc.

---

\* Artículo de investigación científica. El título se tomó de un verso de la canción “El tango del pecado” que hizo parte del álbum Residente o Visitante (Calle 13, 2007). Una primera versión de este informe final de investigación fue presentada en las pasadas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Jalla, 2012) llevadas a cabo en la Universidad del Valle, Colombia.

\*\* Máster en Filología Hispánica. Docente del Departamento de Español y Literatura de la Universidad de Córdoba, Colombia. Miembro del Semillero de Investigación *Lingua*, adscrito al Departamento de Español y Literatura de la Universidad de Córdoba.

\*\*\* Licenciado en Lengua Castellana de la Universidad de Córdoba, Colombia. Miembro del Semillero de Investigación *Lingua*, adscrito al Departamento de Español y Literatura de la Universidad de Córdoba.

### Resumen

En este artículo, a partir de figuras retóricas, se describen las distintas formas de lo risible en las canciones de la banda de música urbana *Calle 13*. Para ello, se revisó los cuatro álbumes de la banda, los sencillos y los trabajos en colaboración, y se seleccionaron algunas canciones en las que predomina lo risible. El análisis permitió agrupar las canciones en tres líneas temáticas: la sátira social, la tiraera y la imagen corporal del hombre y la mujer, desde allí se interpretaron las formas de lo risible y las figuras retóricas. Entre las formas de lo risible predominan la sátira, la ironía, lo cómico y lo humorístico, y las figuras que las sustentan son, principalmente, el símil, la metáfora, la aliteración, la metonimia y la rima.

**Palabras clave:** Formas de lo risible, canciones, *Calle 13*, figuras retóricas, música urbana.

### **"The arachnid that gets language acrid". Forms of humor in *Calle 13*'s lyrics**

### Abstract

This article describes the various forms of humor in the urban genre music band Calle 13, through figures of speech. To that end, the band's four albums, singles and musical collaborations were revised, and some songs with a tendency to humor were selected. The analysis led to group the songs together according to three topics: social satire, the practice of 'dis', and male and female body images, from which the forms of humor and the figures of speech were interpreted. Satirical, ironical, humorous and comical forms of humor prevail among others, and the supporting figures of speech are, mainly, simile, metaphor, alliteration, metonymy and rhyme.

**Key words:** forms of humor, songs, Calle 13, figures of speech, urban music.

**“L’araignée que la langue endommage”.**

**Rapprochements aux formes du risible dans la lyrique de *Calle 13***

**Résumé**

Dans cet article, on décrit les différentes formes du risible dans les chansons de la bande de musique urbaine *Calle 13*, à partir de figures rhétoriques. Pour y arriver, on a révisé les quatre albums de la bande, les singles et les travaux en collaboration; après, on a sélectionné quelques chansons dont la prédominance est le risible. L’analyse a permis de regrouper les chansons en trois lignes thématiques: la satire sociale, la *tiraera* (guerre verbale) et l’image corporelle de l’homme et la femme. À partir de cela, on a interprété les formes du risible et les figures rhétoriques. Entre les formes du risible, il y a une prédominance de la satire, l’ironie, le comique et l’humoristique ; et les figures qui les soutiennent, principalement : le simile, la métaphore, l’allitération, la métonymie et la rime.

**Mots clés:** formes du risible, chansons, *Calle 13*, figures rhétoriques, musique urbaine.

**“La araña que el idioma daña”.**

**Formas do risível na lírica de *Calle 13***

**Resumo**

Neste artigo, a partir de figuras retóricas, se descrevem as distintas formas do risível nas canções da banda de música urbana *Calle 13*. Para isso, foram revisados os quatro álbuns da banda, os singles e os trabalhos em colaboração, e se selecionaram algumas canções nas quais predomina o risível. A análise permitiu agrupar as canções em três linhas temáticas: a sátira social, a *tiraera* (guerra verbal entre os rappers) e a imagem corporal do homem e da mulher, e a partir daí se interpretaram as formas do risível e das figuras retóricas. Entre as formas do risível predominam a sátira, a ironia, o cômico e o humorístico, e as figuras que as sustentam são, principalmente, o símil, a metáfora, a aliteração, a metonímia e a rima.

**Palavras chave:** formas do risível, canções, *Calle 13*, figuras retóricas, música urbana.

## Introducción

El objetivo de este trabajo es describir y analizar, a partir de las figuras retóricas, las formas de lo risible en las canciones de la banda de música urbana *Calle 13*. Esta agrupación latinoamericana, en sólo cuatro álbumes de estudio y una decena de colaboraciones con otros artistas, ha marcado una ruptura dentro de la canción social latinoamericana.

El objetivo encuentra sustento en la hipótesis planteada por Dann Cazés (1994) cuando afirma que lo risible y sus productores no desvirtúan el arte, sino que le restituyen su movilidad, fomentando la construcción de nuevas estructuras estéticas. La actitud cómica se burla de los modelos precedentes (estáticos o no) y permite reformular las reglas estructurales, provocando, en consecuencia, la evolución del arte mismo y de los lenguajes cotidianos. Así que al estudiar lo risible en las canciones de *Calle 13* no solo mostramos cómo a través de estas categorías estéticas la banda realza la calidad artística de sus canciones, sino que reconfigura las tradiciones musicales que la sustentan, aportando al campo musical.

Inicialmente presentamos una sucinta visión crítica de *Calle 13* y la forma en que su estética se separa, musical y líricamente, del reguetón. Posteriormente, establecemos diferencias conceptuales entre las distintas formas de lo risible que se abordan en este trabajo, para ello nos sustentamos en los aportes de Bergson (1973), Casares (1961), Eco (1998) y Pirandello (1999); e incluimos una definición sucinta de las figuras retóricas (Beristáin, 1995 y Albadalejo, 1989), encontradas en el análisis de las letras de *Calle 13*. Describimos posteriormente la metodología utilizada, para pasar al análisis y presentar las consideraciones finales.

### 1. La propuesta musical y lírica de *Calle 13*

*Calle 13* se dio a conocer en Latinoamérica en el año 2005 con la canción *Atrévete-te-te*. Esta canción mantenía rítmicamente la base del reguetón, lo que hizo que toda su propuesta musical fuese englobada dentro de este género. Sin embargo, ellos han sido claros sobre sus inicios como reguetoneros y al respecto René Pérez, el Residente, señala que aunque "Eduardo, el Visitante, no quería trabajar con reguetón yo lo convencí diciéndole que podía coger este género y cambiarlo" (Torres, 2010).

Los primeros éxitos radiales de *Calle 13* se sustentaban musicalmente en el *dembow*, base rítmica que caracteriza al reguetón. El *dembow* es un *beat* repetitivo de cortes regulares tocados con una batería eléctrica. En *Calle 13* este *beat* no va más allá de siete canciones, por lo que ellos han preferido incluir su propuesta dentro de una clasificación mayor llamada género urbano.

Esta clasificación, un tanto más afianzada en los últimos años, antes que eminentemente musical, se considera conceptual. Caben dentro del género urbano todo tipo de ritmos que tienen un origen rapero, entroncados directamente con elementos africanos marginales afianzados

en el Caribe y las Américas por formas particulares de reflejar-interpretar-cantar la realidad de abyección a la que están sometidos distintos grupos sociales. Usualmente se incluye dentro del género urbano el reguetón, el *dancehall*, la champeta y el *ganstarap*.

En tanto música popular, el género poco se interesa por formas musicales puras. Cuestiones como la afinación, los compases o los arreglos son poco relevantes para el intérprete. La música urbana encuentra su campo de producción y explotación en los planos rítmico y lírico. El gueto, la disco, las mujeres, el DJ, hacen parte del territorio simbólico de lo urbano<sup>1</sup>. Las purezas musicales que han sido debate en otros géneros, no hacen parte de las recurrencias de estos artistas. Lo musical está mediado por lo rítmico, antes que por lo melódico o lo armónico. Las letras dentro de la música urbana están más asociadas al ritmo que a la melodía.

*Calle 13*, sin embargo, amplía esta concepción de lo urbano e incluye múltiples elementos musicales y rítmicos de parcelas sonoramente distantes. El rap, el hip hop y el reguetón se mezclan con sonidos de otros géneros como el merengue, la salsa, la cumbia, el tango o el *dance*<sup>2</sup>.

En *Calle 13* confluyen dos elementos que diferencian su propuesta del resto de artistas del género: el primero, las letras surgen como un contradiscurso del reguetón. Thillet (2006) se refiere a este aspecto como el empleo de elementos discursivos tomados de los reguetoneros y puestos al servicio de una operación inversa. Por su parte, Negrón-Muntaner (2009) ve en las letras del Residente una propuesta verbal de ruptura que desborda al reguetón mismo y se asimila a la mayoría de los discursos surrealistas. Esto se evidencia no solo en la ridiculización de la imagen del reguetonero, sino, también, en la forma de abordar la sexualidad y la imagen corporal femenina.

El segundo tiene que ver con la propuesta social de sus canciones. *Calle 13* retoma lo que ya se ha cantado en otros momentos de la historia de marginalidad latinoamericana. No es en modo alguno imitación, sino la simple comprensión de que la serie de demandas de hace cuarenta años continúan aún sin solución. La canción social latinoamericana surge con nuevos bríos en los sonidos del *Visitante* y la voz del *Residente*.

<sup>1</sup> El territorio simbólico es, en términos generales, una interpretación de la realidad de un grupo social. La economía, la política y la cultura son la suma de los procesos socio-históricos y conforman lo que podemos denominar, simplemente, territorios. Sin embargo, en estos territorios se insertan y operan una serie de formas simbólicas. Decimos entonces, que un grupo social establece con su contexto una serie de relaciones simbólicas que dan origen a lo que aquí hemos denominado terrenos simbólicos (Thompson, 1998). El territorio simbólico de lo urbano nace de la simbolización hecha tanto por artistas como por consumidores del género de la realidad de marginalidad social, política y económica a la que históricamente han estado sometidos.

<sup>2</sup> *Calle 13* responde a todo el flujo de capital cultural (y político) de Latinoamérica y el Caribe. En cada letra hay un juego *intertextual* con otros artistas o con otros géneros, sostenido por una inquebrantable lectura de la sociedad: de lo inmediato y de lo mediático. Sin embargo, esa lectura no es superficial; la propuesta de *Calle 13* raya en la transgresión de los valores culturales y del encasillamiento musical. «La ruptura por parte de *Calle 13* de esquemas y prácticas ya domesticadas por el público, llega al punto que la misma naturaleza de su música elude clasificación» (Díaz-Zambrana, 2010, p. 132).

Las clasificaciones sobre las temáticas de las canciones de *Calle 13*, abordadas hasta el momento, parecen responder a estudios hechos durante la primera etapa de la banda. Carballo (2006), por ejemplo, afirma que la temática misógina es la principal característica de la canción *Atrévete-te-te*. Negrón-Muntaner (2009) por su parte, afirma que "la poética de *Calle 13* se dedica a la porquería del cuerpo y a la basura del deseo" (p. 1101), entendido esto como la posibilidad de repensar los espacios corporales, para ponerlos al servicio del género. Nosotros, al reconocer la evolución constante de *Calle 13* en sus dos últimos álbumes, hemos dividido en tres grandes temáticas las canciones de la banda:

- *La sátira social*: las canciones que se circunscriben a esta categoría temática recurren a la denuncia para mostrar los abusos de quienes ostentan el poder. Muchas de estas canciones utilizan la satirización de los valores materiales de los grupos dominantes, al tiempo que se exalta la riqueza espiritual de los grupos dominados.

- El *malianteo* o *tiraera*: las canciones que tratan sobre esta temática son comunes dentro del reguetón. El *malianteo* se utiliza como forma de confrontación artística entre los intérpretes del reguetón; por medio de él se demuestra quién es más avezado en la improvisación y el *rapeo*. Las canciones de *Calle 13* que se circunscriben dentro de esta temática tratan de desprestigiar y ridiculizar los valores de sus correligionarios de género.

- *La imagen corporal del hombre y la mujer*: la discoteca es para el género urbano un espacio de liberación. En este contexto, se circunscribe la temática de la imagen corporal del hombre y la mujer en *Calle 13*, que la utiliza para explorar aspectos de la sexualidad de ambos sexos. En esta exploración-explotación que hace *Calle 13* del cuerpo humano, sexualidad y romanticismo se mezclan en un solo espacio.

## 2. Las formas de lo risible

En las formas de lo risible se encuentran el humorismo, lo cómico, la sátira, la ironía, el sarcasmo, la parodia, lo absurdo, lo grotesco, entre otros. Estas formas, desde Aristóteles hasta Bergson (1973), se han asociado a la risa; no obstante, existe entre ellos ciertos rasgos diferenciadores. Alrededor de estos términos existe una amplia discusión sobre la jerarquía de uno sobre otro. Obviamos esta cuestión y nos adentramos en definir aquellas formas que se revisten de importancia para nuestro trabajo.

Una primera aproximación al concepto de humor se entiende como la actitud que toman las personas frente a determinada situación risible. El concepto puede ser asimilable al de humorismo, Casares (1961) diferencia entre estos dos términos y define humor como "una disposición de ánimo, algo que trasciende al sujeto que contempla lo cómico" y humorismo como "la expresión externa del humor, mediante la palabra, el dibujo, la talla, etc." (p. 17). Nosotros utilizamos indistintamente ambos términos para diferenciarlos de lo cómico, la sátira y la ironía.

Lo cómico es definido por el DRAE (22ª ed.) como “perteneciente o relativo a la comedia. Que divierte y hace reír”. De estas definiciones iniciales encontramos una relación inicial, tanto lo cómico como el humorismo son capacidades, cuando no necesidades, fisiológicas y psicológicas del ser humano: el *homo ridens* del que habló Aristóteles. Pero no solo se limitan a funciones naturales: el humorismo y lo cómico son formas de ver la vida, cuando no la vida misma. En tal sentido se proyecta Umberto Eco cuando afirma que:

Lo cómico y el humorismo son la forma en la que el hombre intenta hacer aceptable la idea insoportable de la propia muerte o de urdir la única venganza que le resulta posible contra el destino o los dioses que lo quieren mortal (Eco, 1998, p. 52).

En la risa, como en el llanto, el hombre se reconoce como hombre. Mientras que, en términos generales, compartimos con los animales y las plantas el mismo ciclo vital, el hombre es el único ser capaz de reír y llorar con plena conciencia de ello. Parece existir un consenso general sobre la principal diferencia entre lo cómico y el humor. Mientras el primero se ubica en el plano de la risa, el segundo lo hace en el plano de la sonrisa (Casares, 1961; Eco, 1998). Para Casares (1961), la risa, propia de lo cómico, está unida a un espíritu de superioridad. La risa es un burlarse de los otros y se entiende como la degradación de un tercero. La capacidad de ser cómico lleva al hombre a la vituperación del otro. El castigo al que el hombre ha sido sometido, la burla, se superpone con la risa.

La sonrisa supone no un burlarse del otro, sino un comprender al otro. Cuando lo hago, dejo de lado “mi superioridad, porque pienso que también yo podría ser él. Mi risa se mezcla con la piedad, se vuelve una sonrisa. He pasado de lo cómico a lo humorístico”. Para que esto ocurra, “hace falta renunciar a la separación y a la superioridad” (Eco, 1998, p. 39). Para Miravalles (1991):

El humor no es la burla sistemática, es algo mucho más profundo, es el acto de una toma de conciencia y representa la libertad existencial en su esfera más elevada [...] el verdadero humor es una respuesta reflexiva y de ahí la sonrisa, gesto que muestra una gran interioridad y una gran sensibilidad (p. 1551).

En otro renglón de la discusión se ubican los que consideran que lo cómico obedece a situaciones o acciones y lo humorístico a discursos. Esto quizá, por la etimología del primer término que proviene de la comedia clásica. El humor (que etimológicamente quiere decir líquido corporal) deviene como forma de discurso, con sus propias reglas e intenciones. En lo humorístico confluyen procedimientos lingüísticos y procedimientos discursivos. En el primero tendríamos en cuenta la forma y el sentido y la relación forma-sentido, y en el segundo, intervendrían los hablantes, el contexto y el tema (Charaudeau, 2006; citado por Pedrazzini, 2010).

Entre lo cómico y la ofensa se ubica la sátira, aunque más cerca de lo primero. La distancia con los discursos ofensivos se marca por el aire de sutileza con que se utiliza. La sátira se concentra en un blanco en particular, que por lo general es una persona o grupo dentro de la clase dominante, y lo deforma hasta llegar prácticamente a caricaturizarlo. En toda sátira hay cierto aire de denuncia. También es una forma jocosa, no-seria, de develar las injusticias de los hombres (Pedrazzini, 2010).

La sátira siempre lleva consigo una intención correctiva, esto es, la capacidad de ridiculizar al otro sin caer en juicios moralizantes (Pedrazzini, 2010). Mientras la sátira se centra en un sujeto o clase concreta de quien se burla, el humor se concentra en el enunciador mismo o en formas abstractas para hacer brotar una sonrisa en el espectador. En ese sentido, la burla que se genera con la sátira y lo cómico están muy lejos de la sonrisa que provoca el humor.

La ironía, por su parte, se utiliza con el fin de hacer burla, para ello opone el significado al significante (Beristáin, 1995). Los aportes recientes sobre la ironía provienen de la lingüística; Kerbrat-Orecchioni (1986) observa dos propiedades en la ironía: una de naturaleza pragmática y otra de naturaleza semántica. En la primera, la ironía se utiliza contra un «blanco» o referente del cual se burla; en la segunda, la ironía vuelve a su definición primaria: ironizar es dar a entender lo contrario de lo que se dice. Toda ironía contiene un significado patente y un significado latente.

Dentro de la ironía podemos encontrar distintos grados, que tienen que ver con la energía de la misma. El sarcasmo, por ejemplo, es una forma de ironía, la más cruel y despiadada, que se dirige contra un blanco digno de compasión, lo que hace que esta forma de ironía sea tan insultante que llega a bordear la injuria (Beristáin, 1995).

### **3. Las figuras retóricas**

Para la retórica tradicional, una figura era una expresión o palabra apartada de la norma que se utilizaba con fines estilísticos. Esta concepción de figura se atañe al concepto mismo de retórica que se utilizó en la Antigua Grecia. Para los griegos, la retórica era el "arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos" (Beristáin, 1995, p. 421). Para Todorov (1974), la retórica clásica constituyó la primera reflexión del lenguaje no como lengua, sino como discurso; la retórica de los griegos, advierte, era eminentemente una técnica utilizada para que las personas pudieran persuadir, convencer o conmover a sus interlocutores, lo que revela una intención pragmática.

Todorov aborda la concepción de las figuras como desviación de la norma y advierte que no existen reglas particulares y concretas que se apliquen a cada una de las figuras. Para él, esta concepción nace de la idea, cada vez más lejana en el tiempo, de que no se deben usar figuras en el lenguaje.



Lo mismo se puede decir sobre la comprensión de las figuras como recursos estilísticos. Las figuras, contrario a lo que pensaba la tradición, no son simple ornamento discursivo. Su uso se justifica, en gran medida, en la intención comunicativa del emisor. Si bien el símil establece una comparación que ayuda a la descripción de lo que se dice, los elementos usados en este tipo de figuras pueden revelarnos la ubicación geográfica de la persona o su posicionamiento ideológico.

Las figuras retóricas han sido objeto de distintas clasificaciones. En la actualidad se clasifican a partir de dos criterios básicos: el primero, el modo en que se produce la figura (supresión, adición, sustitución y permutación) y el segundo, el nivel de la lengua que se afecta: metaplasmos (nivel fonético-fonológico); metataxas (nivel morfosintáctico); metasememas (nivel léxico semántico); metalogismos (lógica discursiva). Para este trabajo hemos seleccionado figuras que comportan una intención risible dentro de las canciones de *Calle 13* y que se utilizan con mayor frecuencia (Ver cuadro N° 1).

**Cuadro N° 1. Figuras retóricas utilizadas en el trabajo**

FIGURAS	DEFINICIÓN
<b>Símil</b>	Figura de pensamiento en la que dos elementos son comparados con la finalidad de presentar uno de ellos con más fuerza semántica ante el receptor, para lo cual el productor se sirve del término con el que lo compara.
<b>Metáfora</b>	Es un metasemema de supresión-adición que consiste en la sustitución de un elemento léxico por otro con el que tiene uno o varios semas en común.
<b>Metáfora fonética</b>	Metáfora absoluta que describe como resultado de una intersección entre el significado y el significante. Consiste en sustituir un sonido onomatopéyico por un sentido.
<b>Onomatopeya</b>	Expresión cuya composición fonémica produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella, debido a que existe entre ambos una relación llamada imitación.
<b>Metonimia</b>	Tropo por el que un término es sustituido por otro con el que mantiene una relación de contigüidad, que puede ser de causa a efecto, de continente a contenido, de materia a objeto, etc.
<b>Rima</b>	Variedad de aliteración que afecta principalmente a los elementos morfológicos de las palabras; se produce, sobre todo, cuando el discurso adopta un patrón métrico-rítmico.
<b>Aliteración</b>	Figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas, se usa con el fin de producir un efecto fonosemántico.
<b>Alusión</b>	Figura de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriéndole la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice, pero es evocado.
<b>Dilogía</b>	Tropo de dicción que consiste en repetir una palabra disémica dándole en cada una de las dos posiciones, o en una misma, un significado distinto.

**Nota:** todas las definiciones son extraídas de Beristáin (1995) y Albadalejo (1989).

#### 4. Metodología

Las letras analizadas fueron tomadas de los cuatro álbumes de estudio de *Calle 13*; *Calle 13* (2005), *Residente o Visitante* (2007), *Los de atrás vienen conmigo* (2008) y *Entren los que quieran* (2010); y de canciones de estudio inéditas y colaboraciones con otros artistas. Para el análisis se procedió a recopilar de Internet tanto las letras como los audios de las canciones de *Calle 13* para hacer una primera lectura, que tenía como propósito clasificar las canciones en temáticas.

En esta primera parte, se realizó un análisis de contenido que permitió clasificar las canciones en las tres temáticas que utilizamos en este trabajo como categorías de análisis: la tiraera, la sátira social y la imagen corporal del hombre y la mujer. Una vez organizadas por temáticas, se procedió a escuchar las canciones una y otra vez haciendo lecturas con melodía y sin melodía con el objetivo de reconocer aquellas que tenían una intención risible. Escuchar las canciones permitió identificar cómo la interpretación musical de las mismas facilitaba el reconocimiento de las categorías de lo risible. En esta parte de nuestro trabajo, se desecharon canciones que aunque se incluían en las temáticas identificadas, el tratamiento de las mismas no se ajustaba a nuestro objetivo.

Para el análisis de las figuras retóricas se utilizó una perspectiva retórica estilística, con el fin de reconocer las estructuras lingüísticas utilizadas en las canciones y la intención risible de las mismas (Pedrazzini, 2010). En esta parte del trabajo, la intención no era hacer un inventario de todas las figuras retóricas, sino dar cuenta de aquellas más relevantes que operan en el plano de lo risible. De igual forma, algunas canciones que se ajustaban a nuestro objetivo no se incluyeron al momento del análisis, toda vez que podíamos encontrar estructuras lingüísticas en otras canciones que dieran cuenta de una misma utilización de lo risible.

#### 5. Análisis y resultados

Hemos dicho que en *Calle 13* subsisten tres temáticas fundamentales: la sátira social, el malianteo o la tiraera y la imagen corporal femenina. La primera corresponde a una tradición en la música social latinoamericana que tiene como manifestación concreta la Nueva Canción Latinoamericana (Velasco, 2007); y las dos últimas son características del reguetón. *Calle 13*, sin embargo, presenta una propuesta de ruptura, en gran medida, gracias al uso de lo risible.

##### **Primero: "A mí me aburre hablar del sistema, pero me jode como enema"**

Contrario a lo que ocurre en el reguetón, la lírica de *Calle 13* se sustenta en diálogo constante con la sociedad. Según Díaz-Zambrana (2010), solo *Calle 13* ha logrado mantener

la línea social de los padres del reguetón, Vico C y Tego Calderón, quienes por medio de sus letras retrataban los prejuicios raciales, el clasismo y las vicisitudes de la periferia, mientras que el reguetón actual, que ha superado su periodo *underground*, se ha amoldado a los intereses del mercado y ha vertido sus letras hacia “los excesos de la pachanga, el dinero fácil y la voluptuosidad” (Díaz-Zambrana, 2010, p. 132).

Desde su primera canción, *Querido FBI, Calle 13* desplegó las características generales de su sátira social. Esta canción es un encuentro de términos soeces pensados especialmente para denunciar el atropello acometido por el FBI. El mismo título revela una ironía que se evidencia en el contenido de la canción.

La ironía, recubierta de tintes satíricos, se acentúa en medio de la canción: “por culpa de ustedes, jodíos brutos/ la Calle 13 está de luto/ (Con calma, Compi, hay que ser astuto) ¡Cállate!/ fokin federales, gandules y guardias estatales”. La voz que invita a la reflexión, matizada por la del mismo *Residente*, comporta una ironía por el tono sosegado y conversacional con que se pronuncia. Es puesta allí para acentuar la sátira de la canción.

La sátira de la canción recurre a elementos escatológicos: “se quedaron mamándose un bicho; A to’ los federales los escupo con diarrea”; que descalifica el proceder de los federales y, por medio de una metonimia, del estado norteamericano: “se jodió la Casa Blanca”.

En *Tributo a la Policía, Calle 13* muestra una caricatura de un agente público: «un orangután con cerebro primitivo/ amante de partir costillas con macanas/ es más puerco que un blanquito racista de Luisiana/ con su barriga barraca/ en las tetas enganchan sus placas». La caricatura se enriquece con la comparación gramatical “más puerco que un blanquito racista...”, que se presenta por el grado de relación de los dos elementos comparados (Más... que, igual... que, menos... que). La comparación gramatical en este apartado de la canción refuerza la sátira y ridiculiza, en la mayoría de los casos, a los dos elementos comparados (Ver cuadro N° 2).

**Cuadro 2. Símbolos de algunas canciones de *Calle 13***

CANCIONES	COMPARACIONES
<b>La madre de los enanos</b>	Sé que al igual que el PapaYo no me muevo ni pa' recoger una lata
<b>Sin coro</b>	Son [los reguetoneros] más puercos que un guardia penal
<b>Tengo hambre</b>	Sabes que estás más quedao' que el Departamento de Hacienda
<b>Tengo hambre</b>	Estoy más pelao que un calvo sin cabellera
<b>La aguacatona</b>	Tú vas más violento que Sylvester Stallone
<b>Que lloren</b>	Hoy voy a cumplir uno de mis placeres abusar de ti como Osvaldo Ríos abusa de las mujeres
<b>Que lloren</b>	Tu letra es más deprimente que una novela de T.V. Azteca
<b>Que lloren</b>	También le pega a las mujeres como Fernando del Rincón
<b>Siempre digo lo que pienso</b>	Soy más polémico que Michael Jackson y su médico
<b>La fokin moda</b>	Son de mentira [los reguetoneros] como cirugía plástica

La ironía en *Tributo a la policía* se manifiesta cuando el *Residente* imita la voz de un agente: "ahí viene Calle 13 de nuevo/ ojala y que se muera/ viene con otro Querido FBI cambio y fuera". Ambas canciones recurren a la ironía como herramienta retórica descalificadora. Se trata de mostrar inconformidad, sin recurrir a la violencia: "esto no se trata de hacerle daño a un ser humano". Aquí el discurso soez se justifica por la misma intención de descrédito que se propone el artista en su sátira hacia la sociedad: "me importa un pinga/ usar palabras de domingo/pa' comunicarle al continente [...] que Puerto Rico quiere a los asesinos adentro/en el hoyo, sin que les dé el sol/ sin que les dé el viento". Pero no es solamente la sátira contra la policía la que le da especial matiz a la canción. El símil y la rima (de métrica libre) ayudan a que este se cargue de humor: "se trata de que hay que estar psicológicamente/ mal de la mente/ pa' matar gente/ sin razón aparente/ como en el Medio Oriente".

En *Ven y Critícame* se revela en su totalidad la sátira social de *Calle 13*. Esta canción es una confesión recubierta de tonos cómicos muy acentuados, combinada con elementos escatológicos, que le permiten reafirmarse como individuo al tiempo que critica a la sociedad.

En un fragmento como: "siempre sufro de insomnio/ le tengo miedo al matrimonio/ antes de casarme prefiero pelear con 20 demonios/ morir de una sobredosis/ tirarme 10

parapléjicas/ vender un millón de copias con una letra genérica”, el *Residente* no solo ratifica su individualidad, sino que urde la sátira contra la industria musical y nos muestra situaciones que pueden, en otro contexto, movernos a la compasión; nuevamente la rima acompañada esta vez de la metáfora (letra genérica) acentúan la intención satírica. Aquí sátira e ironía parecen ser una misma cosa: “pero yo soy un tipo tranquilo/ calmado, quieto, bastante pasivo/ con casi nadie me meto/ excepto con los religiosos, reguetoneros, políticos, moralistas/ Puff Daddy, el FBI, la policía y por ahí sigue la lista”, hasta el punto de confluir en un ataque no contra un estamento en particular, sino contra todo lo que a su modo de ver son incongruencias de la sociedad.

Esto mismo ocurre en *La madre de los enanos*: “buenos días, Puerto Rico/ son como las doce y pico”; canción en que la sátira se vierte sutilmente contra todo el establecimiento político de Puerto Rico y emerge nuevamente el insulto: “tu mae es la gorda” producto del *encabronamiento* provocado por la personificación del estado en unos enanos que le han robado la comida. A esto le sigue la crueldad y el castigo. Sin embargo, todo queda en la pretensión, en el “ojala y los coja Conan/ y los parta por la mitad con su súperespada/ que les quite la piel pa’ hacer tambores [...] y después esa piel rellenarla con mermelada”.

En la canción *Crash* (metáfora fonética de un accidente de tránsito), dedicada a los conductores ebrios, por medio de un símil, el segundo elemento puesto en comparación se desdobra y se convierte en un torturador encargado de castigar al borracho que provocó el accidente: “eres más criminal que alguien que tortura/ arrancándote las uñas en carne viva/ mientras te echa vinagre con limón por la herida/ escupiéndote los ojos/ hasta que se te pongan rojos”.

La sátira más cruel de *Calle 13* está en la canción *Combo Imbécil*, donde el *Residente*, poniéndose en los pies de Estados Unidos, en una serie de símiles y metáforas, se muestra como el protector de la paz mundial, y menciona aspectos como el conflicto en Medio Oriente y las últimas guerras emprendidas en nombre del bien global. Sarcasmo e ironía se dejan ver en cada frase y se acentúan con el acento militar con que se personifica a Estados Unidos: “gracias a que ahorcamos a Saddam Hussein/ en el mundo van a haber más McDonald’s y más Burger Kings/ van a poder escuchar música de Britney Spears/ la niña que más folla”.

### **Segundo: “Todos los reguetoneros son *feca*, no son de verdad”**

Las composiciones que dentro del género del reguetón se denominan tiraera nacen de la lucha (artística, en el mejor de los casos) que se libraba entre raperos de los barrios populares en Puerto Rico. Estas manifestaciones, sin embargo, pertenecen a una etapa

superada por los reguetoneros, en gran medida, gracias a la estandarización comercial a la que ha sido sometido el género. En *Calle 13*, no obstante, la tiraera sigue cumpliendo su función, concentrándose en los referentes simbólicos del reguetón. La tiraera de *Calle 13*, a manera de contradiscurso del reguetón, busca la ridiculización y caricaturización de los colegas de género y de sus valores.

El contradiscurso de *Calle 13* parte del terreno simbólico del reguetón del cual se distancia, para referirse a todo el género urbano: "yo no soy reguetón regueta/ yo no soy hip-hop" (*Sin coro*). Con la diferenciación entre ustedes reguetoneros y yo Calle 13, la tiraera de este se ubica en el plano de lo cómico. Los reguetoneros son burlados, por medio de metáforas y comparaciones escatológicas, y tratados como "feca", "chorro e puercos", "fokin rata barata".

En la canción *Que Lloren*, dirigido contra Daddy Yankee e Ivy Queen, el Residente se burla, a través del símil, de la transformación al que el primero ha sido sometido por la industria musical: "antes cantaba rap/ y ahora eres pop como Luis Miguel/ baladista como Lou Briel/ toda la vida como Emanuel/ como Juan Gabriel o como Amanda Miguel"; y de paso lo ridiculiza al mostrarlo como "un bruto colgao/ con un tercer grado de estudio" a quien "las rimas no le dan ni para un interludio". En esta canción, *Calle 13* recurre a la metáfora para menoscabar las capacidades artísticas de su oponente: "tú rimando eres la mitad de un espermatozoide". La onomatopeya y la reduplicación también son utilizadas para acentuar la burla: "yo quiero que gua-gua-gua, gua-gua-gua, lloren".

De igual forma, es objeto de burla la posición social del reguetonero: "desde que son raperitos/ se vuelven blanquitos/ se sacan los moquitos con pañuelitos" (*Vamo animal*); En la canción *Sin coro*, la rima sin métrica ni estructura hacen que aquella se realce en comicidad: "es que nosotros los *hip-hop* somos filántropos de la poesía cultural doctorizada únicamente autorizada para ser entendida por gente educada".

Lo escatológico, sustentado por el uso continuo de metáforas, también se utiliza para desacreditar a los exponentes del género y la indumentaria que utilizan: "tienes los tenis embarraos con caca" (*La fokin moda*); o para ilustrar un castigo: "empezó a botar azúcar negra por los calzones/ y hasta por las medias botando mojones/ mojones color verde oliva; si, color verde oliva/ Los que come la gente fina" (*Pi-di-di-di*).

En *La era de la copiaera*, la dilogía patentada la comicidad que caracteriza a todas las canciones de este tipo: "tú dices que lo mío fue leche/ pues con mi leche yo te preño"; de tal forma que se libra del insulto inicial con ese leve juego de palabras. También en esta canción encontramos una figura que es una constante en *Calle 13* y en casi todo el género urbano: la aliteración que junto a la anáfora enfatiza en la burla hecha por el Residente:

“un saludo a los que quieren parecerse a este tipo/ por qué no me chupan el pito, repito/ por qué no me chupan el pito, repito/ por qué no me chupan el [...]”

### **Tercero: La ‘retórica mujeriega’ del *Residente***

En un trabajo sobre la imagen de la mujer en el reguetón, Gallucci (2008) identifica cuatro representaciones: la mujer como figura seductora y desinhibida, la mujer como personaje infiel, la mujer como víctima del género masculino y la mujer como sujeto deseado. En este mismo trabajo, afirma la autora, es muy escasa la autorrepresentación masculina dentro de las canciones de este género.

*Calle 13*, no obstante, se ubica en un plano distinto al del reguetón y desde allí aborda la corporeidad masculina y femenina en sus canciones. Para ello, hace una exposición del cuerpo humano, concentrándose en los órganos sexuales de unos y otros, a través de los cuales explota la sexualidad de las personas como arma de creación estética. Esta inclinación hacia lo sexual, por lo general, no se hace de forma literal y directa, sino a partir de la utilización de la alusión y otras figuras de pensamiento, las cuales están siempre permeadas por un tono cómico.

Cada mención de los órganos sexuales se hace por medio de una metáfora que ayuda a exagerar la figura corporal humana y de paso a cargar las canciones de comicidad. En la canción *La tripleta* lo vemos así: “me hundo en su tortilla como un buzo/ aunque tenga mucho pelo como sobaco ruso/ pa’ esa caoba aquí traigo mi serrucho”. La palabra “tortilla” es una clara alusión al órgano sexual femenino, lo cual se corrobora con el verbo hundir y con la línea siguiente, en la que el símil no solo ayuda a la descripción de la situación, sino que hace de la misma un acto cómico.

En esta misma canción, el *Residente* describe sus deseos sexuales de la siguiente forma: “tengo ganas de comerme un sándwich de bistec como obrero/ de menear caderas como merengüero/ tirarme más mujeres que un lechero/ pero antes hay que encapuchar el higüero/ si te sientes enfermita aquí traigo tu suero”. Algo parecido ocurre cuando dice que quiere “bajar al pantano y aterrizar el banano como un aeroplano” (*Tal para cual*) o “beber agua de ese pozo, chocolatoso/ embriagarme con tu caldo de oso/ hasta ver borroso” (*Suave*); donde la alusión, en conjunto con una serie de metáforas, recrea la intención cómica de la canción. La comparación, por su parte, no solo es un mecanismo satírico como lo es en la primera temática, sino que se convierte en una figura al servicio de lo cómico.

En esa exposición de la sexualidad que hace *Calle 13*, el hombre también se suele mostrar como un ser dominado ante la presencia femenina que se realza triunfante. Nos encontramos, entonces, ante la autorrepresentación caricaturesca de un hombre desesperado



y herido en su masculinidad. El *Residente* recurre a la alusión de formas fálicas para ilustrar esta situación: "aguanta el pichón, guarda la trompeta/ tranquiliza la bragueta..."; mientras que la mujer es realzada a partir de la necesidad sexual del hombre que la contempla: "ella menea, y mi pichón pistonea/ hay que pensar en cosas feas/ pa' que no haya pelea/ con su nalgaje de alto voltaje/ y su trajecito de encaje" (*La aguacatona*).

En la canción *Mala suerte con el 13* podemos ver al *Residente* sometido a la burla por su interlocutora (La mala Rodríguez). Esta canción recurre a elementos escatológicos que ilustran hasta el hartazgo la situación de ambos personajes: "oye flaca/ este sudaca quiere tener sexo con caca/ kinki, peludo como Chewbacca/ quiere tener sexo puerco, sucio como de inodoro/ oríname en el pecho". Las comparaciones profundizan el tono escatológico de la canción, mientras que la mujer se sobrepone a los deseos animalescos del hombre, zahiriéndolo en el tamaño de su órgano masculino: "¡Ay, que la tienes muy pequeño chico!".

El tono humorístico lo pone el mismo hombre que se autorrepresenta negativamente al aceptarse perdedor ante la mujer: "cuando lo hundo hasta lo más profundo/ me vengo rápido como en... cinco segundos/ pero no te me pongas violenta/ que este caballo representa/ y el primer polvo no cuenta". También aquí los supuestos tratos románticos terminan desviados hacia la explicitud de lo sexual: "te voy a sacar a pasear por la calle 13/ pa' que veas los arbolitos/ y los pajaritos / y que...de una vez me chupes el pito".

### Consideraciones finales

Este trabajo no es, en sentido estricto, un análisis de las temáticas de las canciones de *Calle 13*. Si hemos hecho nuestro análisis a partir de la delimitación de tres temáticas básicas, ha sido para abordar con más precisión la utilización de las formas de lo risible y el modo en que estas se constituyen por medio de las figuras retóricas.

La sátira social de *Calle 13* le permite mostrar su individualidad, satirizar y ridiculizar los valores de los grupos dominantes. En el tiraera, *Calle 13* acomete contra el territorio simbólico de los intérpretes del género urbano. Y cuando nos situamos en la imagen corporal del hombre y la mujer, *Calle 13* pretende ilustrar, por medio del abordaje de la sexualidad, el contacto entre la pareja. En las tres temáticas predominan el símil, la metáfora y la metonimia; estas figuras pretenden desviar la intención primaria y literal de las letras hacia lo risible.

También es posible encontrar figuras de palabra como la paragoge, sobre todo en los títulos de las canciones (*Japón-pon*, *Atrevete-te*, *Se vale to-to*). La rima y la aliteración, al igual que las onomatopeyas, están siempre presentes dentro de las canciones de *Calle 13* sin importar la temática abordada. Todas las figuras anteriores, del orden de los metaplasmos, tienen función humorística.



La transgresión realizada por *Calle 13* está orientada hacia una toma de posición frente a la sociedad misma y sus referentes. Por eso, en *Calle 13* lo coloquial y lo mediático se incorporan en sus letras y de paso se atacan. La sátira se enriquece con situaciones cómicas, lo que permite ahondar en la crítica social. Lo anterior da cuenta de cómo lo risible en *Calle 13* actúa transversalmente en cada temática como forma de empoderamiento y resistencia ante los grupos dominantes.

### Referencias bibliográficas

- Albadalejo, T. (1989). *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Bergson, H. (1973). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa Calpe.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Carballo, P. (2006). La construcción de identidades de género desde el reggaetón. *Revista de la facultad de Trabajo social* Vol. 22. N° 22: 28-43. Recuperado de [revistas.upb.edu.co/index.php](http://revistas.upb.edu.co/index.php).
- Casares, J. (1961). *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa Calpe.
- DannCazés, J. (1994). La dificultad de estudiar lo risible. *Los universitarios*. N° 61: 47-48. Recuperado de [https://www.academia.edu/2520116/\\_Dificultad\\_de\\_estudiar\\_lo\\_risible\\_](https://www.academia.edu/2520116/_Dificultad_de_estudiar_lo_risible_)
- Díaz-Zambrana, R. (2010). Gastronomía, humor y nación: estrategias retóricas en las letras de Calle 13. *Centro Journal*. Vol 22, N° 2: 129-149. Recuperado de <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=37721056006>
- Ducrot, O. Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Eco, H. (1998). *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Gallucci, M. (2008). Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaetón. *Opción*, año/vol. 25 N° 055: 84-100. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/310/31005506.pdf>
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial S.A.
- Miravalles, L. (1991). Procedimientos lingüísticos de la ironía en el cuento “El día del derrumbe”, de Juan Rulfo. En: *El español de América III: 1551-1559*, Madrid: Salamanca.

- Negrón-Muntaner, F. (2009). Poesía de porquería: la lírica posreguetónica de Calle 13. *Revista Iberoamericana*, Vol. 75, Núm. 229, 1095-1106. Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu>
- Pedrazzini, A. (2010). Absurdo, bula e ironía: pilares del humor escrito del suplemento argentino *sátira/12. Perspectivas de la Comunicación*. Vol. 3, Nº 2: 84-106. Recuperado de [www.perspectivasdelacomunicacion.cl/revista\\_2\\_2010/06texto.pdf](http://www.perspectivasdelacomunicacion.cl/revista_2_2010/06texto.pdf).
- Pirandello, L. (2002). Esencia, caracteres y materia del humorismo. *Cuadernos de información y comunicación* Nº 007: 95-130. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500707>
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición.
- Thillet, A. (2006). *La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico*. (Tesis de Maestría, Universidad de La Habana, 2006). Recuperado de [flacsoandes.org/dspace/handle/10469/1007](http://flacsoandes.org/dspace/handle/10469/1007).
- Thompson, J. (1998) *Ideología y crítica moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, UAM.
- Torres, B. (2010, Diciembre) [Entrevista a René Pérez y Eduardo Cabra, integrantes de Calle 13, «Me interesa que me entiendan»] *El nuevo día* [en línea] Consultado el 11 de noviembre de 2011. En: [www.elnuevodia.com](http://www.elnuevodia.com)
- Velasco, F (2007). La nueva canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado. Revista de Historia*. Año 12. Nº 23: 139-153. Recuperado de [www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf](http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf)
- Yunque, F. (2011-12). Por qué calle 13, Parte 1. *Me mudo a la esquizofrenia*. Recuperado de <http://www.fiquito.com/2011/03/por-que-calle-13-parte-1.html>